

**A POESIA REFLEXIVA DE DRUMMOND
(UM ESTUDO DAS MEDIAÇÕES ENTRE LÍRICA E
EXPERIÊNCIA HISTÓRICA)**

Davi Arrigucci Jr.

“Os hymenopteros experimentão metamorphoses completas”
Dr. J. Ph. Anstett – *História natural popular*, 1894, II.

- Um inseto cava
cava sem alarme*
3. *perfurando a terra
sem achar escape.*
- Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?*
6. *Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?*
9. *Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:*
12. *em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se.*

ÁPORO

Este pequeno poema, que tem atraído tantos leitores e estudiosos da poesia de Drummond, é de fato um perfeito enigma, cuja complexidade desafia a leitura crítica. Nada mais estimulante para a crítica que o labirinto, onde diversas vias se emaranham, sem deixar solução à vista. Uma obra que se pode ler de muitas maneiras também pode decerto durar.

Como já ficou assinalado, antes e depois da publicação de “Áporo”, o autor várias vezes formulou a idéia, enredada em reminiscências míticas, do encontro com algo que barra o

caminho, provocando a reflexão: a pedra, a *forma obscura*, a *máquina do mundo*¹. Em Tebas ou em Minas, o caminho tende a se confundir com o traçado da existência, e o obstáculo, com a nossa persistente cegueira.

Agora a adivinha está diante do leitor. É preciso decifrá-la, ou ao menos tentar.

Incluído num grande livro, *A rosa do povo*, livro longo e difícil, o breve poema pode ser destacado como um ponto alto, não só pela qualidade em si, mas pelo caráter exemplar com relação ao conjunto da obra. É que contém, em máxima condensação, características básicas da lírica reflexiva e problemas centrais que o poeta enfrenta e supera com seu trabalho. Nele se vê como Drummond faz da dificuldade arte.

Metamorfoses e labirintos

Tempos atrás, Décio Pignatari se deteve a estudá-lo. Ao descrevê-lo formalmente, fez uma série de observações esclarecedoras sobre aspectos parciais, mas importantes da construção do texto, deixando claro o método “indicativo” que inventou para sua leitura².

Em primeiro lugar, registra, transcrevendo verbetes de vários dicionários, desdobramentos semânticos da palavra *áporo*: um problema sem saída, com solução difícil ou impossível (sinônimo de aporia); um gênero de plantas da família das orquídeas; um inseto himenóptero, da família dos cavadores, e outros significados próximos a esses (sem que em nenhum dicionário se possa encontrar os mesmos elementos na exata ordem textual).

¹ O poema “O enigma”, de *Novos poemas* começa exemplarmente: “As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular”. Cf. também, no mesmo sentido, “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*.

² Ver Pignatari, Décio – “Áporo (Um inseto semiótico)”. S. Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 131-137.

Descreve, em seguida, a metamorfose do inseto em flor-poema. O percurso sonoro-semântico desse termo e de sua ação (cavar) se imprimiria, isomorficamente, na tessitura física dos signos, ao formar-se a orquídea e o poema, através de uma cadeia de aliteraões verticais, completando-se o processo com a sílaba central do “inseto semiótico” em posição de libertar-se (“forma-se”).

Comenta também o tratamento parodístico de miniaturização do “inseto-soneto”: decassílabos tradicionais rasgados pelo meio em pentassílabos; glosa crítica de expressões pseudo-castiças (*Eis que; Oh razão*); enlace entre ritmo e significado, a ponto de insinuar de repente, em compasso de valsa romântica, uma inflexão irônica sobre a própria forma do soneto. Sugere ainda, sem crer que se possa com ela acrescentar algo de essencial, uma abertura à interpretação, entendendo por isso alusões referenciais a certos fatos histórico-políticos da década de 40 a que fragmentos do texto poderiam se prestar (como *país bloqueado*, relacionado com o Estado Novo, ou *presto se desata*, com a libertação de Luís Carlos Prestes...).

Termina, enfim, por um juízo de valor: “uma das peças mais perfeitas e mais criativas, em âmbito internacional e dentro da tradição do verso pós-Mallarmé”, nível que Drummond só atingiria, segundo ele, muitos anos depois com “Isso é aquilo”.

A primeira impressão do poema vem de fato do fascínio do desconhecido que emana dessa palavra rara e estranha do título. Ela nos atrai, despertando a curiosidade para o que desde logo se oculta: da aporia brota, como sempre, o espanto, e com ele, o desejo de conhecimento. Desde o princípio, “Áporo” faz voltar à raiz da dificuldade de conhecer, à reflexão que retoma de novo o caminho.

O impedimento que barra a passagem também cria mistério e provoca interrogações, lembrando os disparates do sonho, ou a surpresa do mito, pelos argumentos em contradição. Tudo isso percebemos junto com o corte irônico do sonetinho, que vai na mesma direção paradoxal: o

poema se abre para o impasse, inserindo o leitor na situação sem saída do inseto, cujo percurso deve seguir.

Dar aqui o primeiro passo significa, portanto, penetrar num labirinto verbal, cuja dificuldade interna se espelha, para nosso espanto, na forma circular da construção. Árduo caminho, o de procurar caminhos para tentar responder à dificuldade.

A pesquisa de Pignatari em torno do termo inicial tem a vantagem de, desgarrando-nos do inesgotável fascínio, chamar de imediato a atenção para a construção objetiva do texto, de que permite compreender um aspecto revelador: a concepção do poema com certeza derivou da leitura sagaz e do levantamento das palavras “em estado de dicionário”, a que se refere o poeta na “Procura da poesia”.

Com efeito, o dicionário é aqui um fio de Ariadne: fica patente que os principais núcleos semânticos do vocábulo estão alinhavados no texto. Mas o que se fez precisamente com eles é que são elas.

Em primeiro lugar, nota-se que a trama textual decorre da interpretação de um significante (*áporo*) e se constrói com os seus múltiplos significados enlaçados, de modo que dessa operação resulta um novo significante “Áporo”, o poema. O curioso é que o resultado se define pela origem, e esta, por sua vez, igualmente pelo resultado; assim se gera uma reversibilidade entre os termos, concretamente expressa pela transformação do inseto em orquídea (e em poema), ou seja, pelo tema mítico da metamorfose, repetindo-se a circularidade que fascina de pronto o leitor. Ligada à metamorfose, a insinuação do labirinto, mencionado diretamente no interior do texto, já está implícita no movimento da construção.

Na esfera da linguagem, a relação entre significante e significado tem, segundo se sabe, a reversibilidade como uma de suas propriedades fundamentais. Mas na seleção específica de signos (o inseto e a orquídea) que o poeta opera na definição de *áporo*, se constitui de imediato

uma analogia com a esfera da vida na natureza. A conversibilidade de um termo em outro se parece, por exemplo, ao que ocorre, em botânica, com a reprodução de certas espécies em que uma planta-mãe pode se tornar filha de sua filha, como num conhecido poema de Apollinaire, “Les Colchiques”, no qual se lê a desconcertante expressão “*mères filles de leurs filles*”³.

No caso de “Áporo”, em que o poema descende de um signo que ele mesmo gera, a historieta da metamorfose do inseto em flor sugere uma aproximação analógica aos ciclos biológicos da transformação natural de certas espécies de animais e plantas – os insetos himenópteros de fato se metamorfoseiam – e, por essa via, à esfera do mito.

O simples aproveitamento do motivo da metamorfose, tal como aí se mostra, já suscita por si mesmo a semelhança com o universo mítico, com suas identidades deslizantes ao sabor do desejo, ao mesmo tempo que a dificuldade do caminho que emperra a perfuração do inseto (e a penetração do leitor), obrigando à recorrência, evoca o arquétipo do labirinto. Um ritmo de repetições persistentes deriva da aporia; metamorfose e labirinto são formas de retorno sobre os mesmos passos, mas a reflexão, para avançar, também retorna por onde veio.

O áporo enquanto inseto nada tem a ver, certamente, com a orquídea, mas ambos, inseto e orquídea, se referem ao mesmo significante na origem, fazendo parte de uma mesma história desenvolvida no texto. Ao conectá-los, a historieta envolve de fato uma extrema dificuldade, pois deve superar a contradição que opõe os seres nela enredados, uma vez que se trata de seres completamente distintos em sua identidade de animal e de flor. No entanto, o primeiro se converte no segundo, integrando a contradição: só no mito, e na metáfora poética, que é um mito

³ Lévi-Strauss fez uma minuciosa análise dessa expressão, partindo de propriedades botânicas para mostrar o papel simbólico da planta tratada por Apollinaire a que os antigos botânicos denominavam *Filius-ante-patrem*. Cf. desse autor, “Une petite énigme mythico-littéraire”. Em: Vernant, Jean-Pierre e outros – *Le temps de la réflexion*. Paris, Gallimard, 1980, pp. 133-141.

em pequeno, como afirmou Vico, se abre a possibilidade de deslizamento da identidade, à maneira de “*isso é aquilo*”, para lembrar termos de Drummond.

É assim que “Áporo” cria, à semelhança do mito propriamente dito, uma forma mítico-poética a partir de meras palavras do dicionário, guardando, ao que parece, uma das propriedades míticas fundamentais que é a de superar na esfera de uma narrativa imaginária contradições aparentemente insuperáveis na ordem do real, uma vez que nele se cumpre, apesar da dificuldade, a mudança do inseto em flor.

O significante inicial pode ter surgido de um achado casual de leitura, mas o poema, significante final, estabelece relações necessárias entre os termos que desdobram as denotações da palavra-chave numa nova estrutura, que é a do mini-soneto, no qual esses materiais aproveitados ressurgem, também eles, completamente mudados. O que permite a metamorfose interna do inseto em flor não é, obviamente, um processo da natureza, embora se faça à sua semelhança; é o resultado de um esforço humano de mudança: a do trabalho do poeta com as palavras talvez achadas no dicionário.

Os ritmos do trabalho

Essa transformação dos materiais, que dá lugar à metamorfose interna do inseto em orquídea, é muito mais complexa do que parece à primeira vista e deve ser analisada detidamente.

Com efeito, ela decorre em parte da mobilização dos elementos lingüísticos encontrados talvez ao acaso, mas depende sobretudo do trabalho do poeta e de como funcionou sua imaginação despertada pelo achado.

Na verdade, ele transformou radicalmente os materiais pelo *enlace* que estabeleceu entre os significados divergentes de *áporo* num novo contexto, o da forma acabada do poema. Ao

contrário do que afirma Pignatari, essa transformação não cria, porém, um dicionário próprio ou um anti-dicionário, pois “As palavras não nascem amarradas”, conforme está dito na “Consideração do poema”.

Essa mudança realmente radical consiste na *articulação*, antes inexistente, entre termos absolutamente divergentes entre si quanto à expressão e ao significado. Eles nada parecem ter em comum, a não ser seu passado de dicionário ligado ao signo *áporo* e, no entanto, vão formar, em novo contexto, um todo completo, um enredo (também chamado de *mythos*, na acepção aristotélica da *Poética*).

Isso quer dizer que os materiais foram trabalhados numa direção que lhes deu coerência pela forma de organização: a da narrativa, e passaram a constituir a historieta do inseto cavador que se metamorfoseia, após um caminho difícil, de súbito e contra toda lógica, numa orquídea.

A grande novidade é que, sem anular as divergências que transporta, o enredo é uma outra coisa, que é preciso interpretar. Resultado da transformação, ele é muito mais que seus componentes: constitui uma forma significativa, cujo sentido faz parte de seu modo de ser, o do poema como um todo. É exatamente por isso que as aliterações verticais destacadas por Pignatari podem fazer sentido: recebem a determinação do contexto total em que se inserem e só são percebidas como significativas por serem partes do mesmo todo. Infelizmente, não bastam para descrevê-lo.

As palavras deixam de ser o que eram, entram numa combinatória que cria um contexto lingüístico também diverso, no qual já não se referem diretamente ao que está fora, mas antes entretêm entre si relações inesperadas de atração e repulsa: a dança rítmica da sua nova sintaxe, de que brota secretamente a integração do som com o sentido.

Essa metamorfose radical que o poeta, lidando apenas com meras palavras do dicionário, opera na raiz do poema, é seu trabalho de arte.

Esses elementos não estavam juntos desse modo no contexto original, mas viraram partes da mesma história posterior. Nela se estabelece uma continuidade coesa entre termos que em princípio eram não apenas completamente heterogêneos e divergentes, mas também descontínuos.

A arquitetura do labirinto encerra o caos numa ordem secreta para o caminhante perder-se de novo nele, mas organiza de algum modo a multiplicidade, articulando o heterogêneo e o divergente numa ramificação com sentido oculto; forma, assim, uma espécie de narrativa em que por trás dos desencontros está sempre a busca do centro.

A continuidade do descontínuo, própria da forma mítico-poética que assume aqui a narrativa, faz reviver, porém, reatualizando-o, o núcleo de uma história pregressa muito mais remota, a da mudança arquetípica, ou seja, a metamorfose; evoca também essa outra imagem primordial a ela conjugada, o labirinto: a passagem difícil que barra o caminho do inseto, embaraçando a transformação. São estes, com certeza, motivos recorrentes a que estamos habituados por força da tradição, sobretudo pela importância que a ressonância mítica dessas imagens teve ao longo da história da literatura ocidental. Basta pensar na novidade, sempre renovada através dos séculos, das *Metamorfoses* de Ovídio.

Todavia, o mais importante é observar o modo particular como operou o poeta ao relacionar-se com esses tópicos da tradição. Em seu *modus operandi* pessoal se revela o novo sentido que, com sua imaginação criadora contemporânea, atribuiu a esses motivos mitológicos cediços, atualizando-os, sem dúvida, mas sobretudo, conformando-os à mudança mais profunda com que tratou todo o material com vistas a outros fins. Essa mudança dos elementos da mitologia tradicional depende, no caso, do próprio rumo que deu à historietta do inseto.

De fato, o poeta, com o que pode ter achado, não fez apenas um argumento narrativo em que ecoam vibrações arquetípicas.

Na verdade, dramatizou-o numa cena direta, narrada no presente, fazendo-o corresponder de algum modo a seu momento histórico (como, aliás, também procurou fazer Ovídio, trazendo a sucessão de metamorfoses mitológicas para o período histórico de Augusto).

Ao mesmo tempo, insuflou nele um andamento diverso, que é o do discurso rítmico das redondilhas menores em que moldou o soneto. Ritmo e história contemporânea mudam completamente os ecos do mito, transformando a fábula intemporal num problema concreto do tempo presente. A historieta muda completamente de sentido, embora por sua estrutura verbal mantenha ativa a caixa de ressonâncias da memória mítico-literária.

Assim, o discurso poético está aqui modificado tanto pelo tempo da história a que de algum modo corresponde o movimento reflexivo da consciência do poeta, quanto pelos ciclos da natureza, glosados pelo ritmo de recorrências dos versos.

Na verdade isso se torna possível porque a reflexão rítmica que toma forma no poema se baseia nos ritmos do trabalho: o poeta toma como modelo o persistente trabalho de perfuração do inseto na natureza, dando forma humana ao conteúdo natural. Por meio do ritmo repetido dos versos e das recorrências da narrativa, sugerindo metamorfoses e labirintos, glosa poeticamente os movimentos do mito e da história, articulando-os numa forma una, rítmico-narrativa, pois no fundo mito e história são dois modos humanos de exprimir uma idêntica dificuldade.

Imitando o movimento dos ciclos naturais, a cadência rítmica segmenta a cada passo a narração pelo retorno periódico dos tempos marcados e dos versos, mas, a uma só vez, arrasta consigo as imagens, isoladas e desdobradas no tempo, rumo à unidade do todo. Por esse meio, o poema, retornando sempre à origem e à intimidade do sentimento, pelo ciclo das recorrências de tópicos e acentos rítmicos, não perde a capacidade de incorporar o presente, refletindo-o, com perplexidade, no espelho da consciência.

Assim, todas essas mudanças bem visíveis que incidiram nos materiais recolhidos do léxico e da tradição só se efetivam e ganham sentido porque dependem da transformação mais funda, mais radical, operada pelo trabalho do poeta sobre a matéria até a forma acabada do poema. E o fundamento do trabalho do poeta é sua reflexão.

O que muda tudo, o que dá outro sentido à historieta do inseto encenada nos versos, é sua incorporação à matriz reflexiva drummondiana: ela traz espelhado nas voltas internas da subjetividade o sentimento do mundo presente, que imprime outra direção, atualizando-a, à narrativa exemplar do inseto.

Cavando no labirinto: o pequeno e o grande

Abrindo-se, porém, pela narrativa, o poemeto como que encobre de início o sujeito lírico, a voz central que define esse gênero de composição. Todo o primeiro quarteto está dedicado à observação distanciada do trabalho épico do inseto que busca cavando, sem chamar a atenção (*sem alarme*), o escape.

Trata-se, desde logo, de um paradoxo, pois um trabalho minúsculo, sem alarde – em *alarme* parece soar um contexto aflitivo de guerra ou de perigo iminente – , não dá margem suficiente para o épico, que supõe um conteúdo chamativo, de vasto assunto, que se contempla com sereno distanciamento. Mas o assunto enorme está realmente em volta e dentro: o contexto histórico não vem apenas referido no bloqueio do país; retorna também na atmosfera de sonho, opressiva e angustiosa, que a luta vã do inseto evoca, espelhando concretamente o drama da consciência do poeta. Tudo isso, porém, à primeira vista toma a dimensão do infinitamente grande que torna ridículo o foco de atenção no infinitamente pequeno.

Pode-se imaginar que o épico deva ser entendido apenas enquanto gênero narrativo, sem a envergadura e extensão de sua manifestação clássica. Mas mesmo assim, se trata de um reles inseto, um ser diminuto na escala geral dos seres vivos: que interesse pode ter para motivar uma história? Ou então, qual o sentido de se dar importância à anedota insignificante de um inseto?

Apesar de tudo o que se possa pensar contra, os quatro primeiro versos insistem em narrar as peripécias inexistentes da mínima e única ação praticada pelo pequeníssimo ser, o trabalho que o define: cavar.

A repetição desse verbo no início do segundo verso, recurso a que a retórica dá o nome de anadiplose, instaura, pondo-o em destaque, o ritmo regular e persistente do trabalho sem saída, martelado, insistentemente, até o fim da estrofe:

Um inséto cáva
cáva sém alárme
pérfurándo a térra
sém achár escápe.

Como se pode observar, os pentassílabos têm acentuação ímpar, na terceira sílaba, mas a partir da reiteração da palavra *cava*, fortemente acentuada, tendem a receber também um acento enfático na primeira. Acompanham então o ritmo binário da forma verbal *cáva* – uma sílaba forte e outra fraca –, fazendo o acento recair mesmo em monossílabos átonos, como a preposição *sem*, ou o prefixo *per* de *perfurando*, tão expressivo da insistência, no verso seguinte.

O trabalho do inseto ganha um realce surpreendente pelo ritmo repetido, impondo-se contraditoriamente à atenção, uma vez que, por sua insignificância, não deveria fazê-lo. A persistência, unindo som e sentido, provoca a estranheza.

Além disso, a essa reiteração marcante dos acentos se soma a repetição das vogais abertas [a] e [é], às vezes precedidas ou seguidas do som rascante dos erres, formando rimas toantes ou o resso do eco interno; tudo se coaduna ainda à aliteração das sibilantes, que ciciam feito inseto multiplicado, em mato tropical. E desse modo, os sons repicados em ritmo batido compõem uma harmonia imitativa e onomatopaica, repercutindo o trabalho miúdo, porém tenaz do cavador. O resultado é que a fábula curta só dura pouco, mas ecoa na memória persistentemente, como uma narrativa saída dos fundos da terra e do tempo para permanecer exemplar.

Sobre ela se debruça então, na segunda estrofe, o sujeito, que sem se autonear, apenas manifesta a perplexidade interrogativa de sua reflexão diante do que fazer. Ao contemplar a cena inicial, tornando-a objeto da reflexão, identifica-se à perspectiva exemplar do inseto, acolhendo-a no pensamento. No seu monólogo perplexo, junta a dupla dimensão, como se não pudesse “*fugir ao mínimo objeto*”, e tampouco “*recusar-se ao grande*”⁴.

É que, assim, transporta o problema do trabalho ífimo para a terra dos homens, fundindo-o em seu próprio trabalho, emparedado como o outro, diante de uma barreira sem tamanho. A entrada da reflexão muda o ritmo percutido da cadência binária da luta do inseto para o enlace mais amplo, o movimento agregador do pensamento (com o compasso ternário de valsa a que se referiu Pignatari, frisando o comentário irônico sobre a própria forma do soneto).

Com efeito, o movimento reflexivo do pensamento torna evidente, no segundo quarteto, que a perspectiva da dificuldade do inseto que cava em vão se transforma na perspectiva problemática de quem o contempla:

Que fazer, exausto,

em país bloqueado,

⁴ Cf. “Consideração do poema”, em *A rosa do povo*.

enlace de noite

raiz e minério?

Isso significa que o soneto deixou de ser só a narrativa dramática do inseto que cava no labirinto até virar flor e poema. Na verdade, é agora a imagem do sujeito que reflete sobre a historieta exemplar, transformando-a não apenas em objeto de pensamento, mas em retrato de sua própria dificuldade.

O isomorfismo que identifica o conteúdo da historieta à própria expressão material dos signos do poema que a narra (conforme observou Pignatari) apenas confirma o movimento interior do pensamento que toma o exemplo da natureza como objeto da reflexão sobre a própria dificuldade do trabalho de dar forma.

Caminho difícil do saber e do mito, “Áporo” é também o árduo percurso da poesia tal como se espelha na consciência do poeta, debruçada sobre o próprio fazer sem saída.

O centro problemático

É prudente retomar devagar esse caminho dificultoso; desvendá-lo depende de ensaiar por tateios. No centro do poema se topa com o nó do enredo; mais uma vez no meio do caminho, o enigma de uma imagem:

enlace de noite/raiz e minério.

E o que há no meio dela? A simples questão recoloca a aporia, cumprindo-se o círculo e o impasse. O caminho sem saída, limite extremo, exige a recorrência infundável: *a-poros*, a não-passagem, tem a mesma raiz de *apeiron*, o infinito.

Esse momento agudo da dificuldade de passar é também o momento mais cerrado da articulação (o momento do *enlace*), pois é quando se reúnem os elementos mais heterogêneos na construção labiríntica.

O termo *labirinto*, que aparece na estrofe seguinte, designa com perfeição o impasse: aí se reúnem em laço apertado múltiplos caminhos e nenhum. O labirinto ideal deve circunscrever no menor espaço o enredamento de veredas mais embaraçoso que se possa imaginar: *noite*, *raiz* e *minério* sugerem o impenetrável, o que se oculta sem deixar brecha. O máximo limite, nos encadeia ao infinito, que nos dissolve no difuso, nos perde em trevas, nos enterra no inalcançável – abismo atrás de abismo.

Em meio à perplexidade, pode-se apelar pelo mito, mas desde a fonte mítica, o labirinto é o lugar da ambivalência – o machado de duplo gume, chamado *labrys*, pode ter dado origem à palavra – e da mistura heterogênea, de que o monstro, metade homem, metade touro, é o símbolo. A arquitetura dos caminhos desencontrados foi atribuída, como se sabe, a Dédalo, personagem lendária cujo engenho articulatório parece encarnar a inteligência prática a que os gregos deram o nome *metis*: ao novelo de histórias de sua astúcia se liga também o fio de Ariadne. A memória do mito nos enlaça a dificuldades ainda maiores e só reforça o nó, no centro do enredo.

A primeira impressão da imagem drummondiana é a de que junta coisas disparatadas, feito um amontoado de refugos que barra a passagem, repercutindo a dificuldade do título. Como um entremeado de representações de coisas, lembra o conceito de inconsciente de Freud, com suas “verdadeiras cargas de objetos” (o cavar diminuto do inseto pode de repente assimilar-se ao trabalho do inconsciente buscando passagem através do labirinto simbólico).

Submetidos à ignorância diante da aporia, estamos como que atados, ou acorrentados, como observou Aristóteles⁵, à espera da libertação. A idéia do *enlace*, que logo depois *se desata*, desfazendo o labirinto, é o nó formal que articula os elementos centrais do enredo, prendendo juntos no todo os signos divergentes da imagem.

O centro oculto do labirinto é também o centro do enredamento, onde as unidades significativas, dando primeiro a impressão de soltas ou dispersas, acabam por se ligar inextricavelmente. Mas o ponto máximo da dificuldade pode ser o limiar da revelação.

É aí que o mito se articula com o *logos* (o que se exprime, ironicamente, pelo oxímoron *oh razão, mistério*) e, unindo-se ao mesmo movimento contraditório da reflexão, como acima se apontou, se transforma em problema concreto para o fazer humano, ou seja, em história. Esta, a mais inesperada das metamorfoses.

A palavra *mistério* que, na origem, se liga à idéia de fechamento (*mysterion* vem de *myein*, “fechar ou estar fechado”), se insinua desde o início pela dificuldade com que o termo *áporo* barra o entendimento. Oposta ironicamente à *razão* (que deveria justamente desfazer o mistério), serve de reforço ao ocultamento do sentido, como um comentário paradoxal, por seu caráter explícito, mas oblíquo, sobre a dificuldade da imagem.

Os três elementos que se juntam nesse complexo *enlace* pertencem ao mundo físico e têm em comum a propriedade de não estar à mostra: o escuro superior, que faz parte da noite e tudo encobre, e *raiz* e *minério*, que se acham ocultos sob a terra, entretecem (presos pela rima de *minério* com *mistério*) a secreta impenetrabilidade: a barreira que resiste ao trabalho tenaz de perfuração do inseto.

⁵ Cf. *Metafísica*, 995a32.

A *raiz*, labirinto vegetal⁶ e subterrâneo, é ainda um elemento de ligação entre o exterior e o interior e, como o coração, é sentida intimamente como uma espécie de matriz da vida de que se alimenta todo o organismo, ao mesmo tempo que se enterra, como algo morto e próximo do mineral. O minério, precioso pela raridade e o difícil acesso, sugere da mesma forma a dificuldade labiríntica e, enterrado como a raiz, escondido da vista, como ela desperta a imaginação para o que se oculta misteriosamente.

Postos juntos, *raiz* e *minério* evocam, além do mais, com seu atilho de conotações, a origem, a esfera do trabalho e da mitologia pessoal do poeta: a raiz encravada na terra de Minas; a mineração que deu o nome ao Estado; o próprio trabalho poético drummondiano, muitas vezes associado metonimicamente à sua terra natal, ao minério de ferro de Itabira, que sempre lhe pesou na alma, à lavra como ato de lidar com as palavras – mineração à cata de outro ouro mais difícil que o levado das Minas.

A complexidade é de fato imensa, pela própria técnica associativa com que o poeta sempre trabalhou⁷ e que, como ficou dito páginas atrás, é inerente ao movimento da reflexão, aberta à conexão inesgotável.

Mas, como já dá para notar, é pelo fio fundamental do trabalho que o enlace se ata e se desata. Na verdade, é pela força operante do trabalho do poeta que se articula também a imagem poética. Assim se gera o enlace, ganha corpo a dificuldade; da mesma força geratriz pode surgir, porém, o seu contrário.

Ora, o ser da imagem está precisamente no *poder ser*, na possibilidade de ser que ela insinua, com todo o seu mistério de trabalho secreto, que se faz sem alarde, como um processo

⁶ Cf. nesse sentido, Bachelard, Gaston – *La terre et les rêveries du repos*. 6ª. Reimp. Paris, José Corti, 1971, cap. IX, pp. 290 e ss.

⁷ Num estudo pioneiro de 1955, “Esfinge clara – palavra puxa palavra em CDA”, Othon M. Garcia descreveu esse procedimento estilístico de associação semântica e sonora do poeta. Ele se acha hoje no volume de ensaios reunidos do autor – *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio, Topbooks, 1996, pp. 13-70.

latente que de súbito aflora. A dificuldade que ela encarna no enlace pode de repente virar outra coisa, transformar-se em desenlace, dando lugar a outra metamorfose, a nova mudança.

O labirinto que *presto se desata* é a mudança latente que ele mesmo alimenta em seu próprio interior: imagem misturada que o trabalho ironicamente inventa para organizar o caos, para dar forma ao heterogêneo, ele guarda em segredo, no entanto, uma nova e misteriosa possibilidade de ser (de que o monstro de Creta é ainda símbolo).

No centro da dificuldade, onde ecoam todas as repetições míticas possíveis, obrigando a volta dos passos para o mesmo, se gesta, porém, a diferença, que faz história. Da mesma força do fazer que persiste apesar da dificuldade, brota a novidade: flor-poema. É essa a força da poesia, que pelo fazer transforma a dificuldade, mesmo sob o risco do impasse, em arte.

A história interior

A imagem, que tem na origem o mito, é apenas uma parte do todo e abre sempre uma possibilidade (que pode ou não encarnar-se na história).

Por isso, o cavar do inseto contra toda a dificuldade abre, em princípio, paradoxalmente, um raio enorme de significações possíveis, de que a variante do trabalho poético que, certamente, logo se associa à narrativa exemplar é apenas uma das possibilidades de sentido (e de interpretação).

A imagem do *país bloqueado* envolvida na reflexão do poeta, favorece, sem dúvida, a politização do trabalho (seja a do trabalho poético em si, seja no rumo do trabalho político

propriamente dito). A partir dela, imagina-se de imediato que possa estar sendo representada, em pequeno, numa fábula alegórica de busca da liberdade, a tentativa de sair de uma situação de grande opressão histórica.

A alegoria poderia se prestar então a uma tradução direta em fatos do momento histórico em que foi escrito o poema, quando não faltavam no cenário nacional e no internacional, fatores de opressão, como a ditadura militar de Vargas e a Segunda Guerra Mundial. É nessa direção que se encaminham as alusões registradas por Pignatari em sua descrição indicativa, desconfiada, aliás, do próprio rumo e da eficácia de uma leitura nesse sentido.

Para tentar interpretar, não é, entretanto, exatamente por aí que se deve buscar passagem. Mais uma vez, é preciso procurar a articulação com o todo, ou seja, com a totalidade da construção – o enredo completo que é o poema enquanto mito verbal –, no qual, pelo fio do trabalho poético, Drummond encerrou o segredo de seu labirinto.

Talvez seja esse, neste caso, o único meio de conhecer como uma consciência verídica da história pode brotar de repente do interior do mito (enquanto narrativa arquetípica ou exemplar) e com ele se relacionar poeticamente, buscando através da dificuldade, a solução formal adequada para a expressão de uma real experiência histórica. Como disse Novalis, quanto mais poético, mais verdadeiro.

No interior do próprio poema deve estar a solução. Afinal ele incorpora o problema em si mesmo, como uma história interior, um processo interno pelo qual, apesar das dificuldades, se acaba gerando, mediante o trabalho, uma outra coisa. Esse processo interno é o sentimento das coisas que são e atuam em torno, ao qual o poeta, cômico da experiência, dá expressão artística.

Ao pensar o drama do trabalho do inseto, o poeta põe em cena seu próprio drama, revelando pela reflexão, a perplexidade do que fazer numa situação de idêntico bloqueio. A

imagem do *país bloqueado* imprime de súbito uma dimensão de disparate à narrativa exemplar do inseto. Em primeiro lugar, porque a historiciza, puxando-a para a experiência do presente: o ato exemplar do inseto passa a inscrever-se na história enquanto imagem concretamente encarnada no destino humano do poeta. Depois, porque cria um paralelismo entre ela e uma realidade de dimensão incomparavelmente maior, formando um contraste despropositado, mas imensamente significativo.

O que isso significa não é, necessariamente, que a narrativa exemplar até então desenvolvida à semelhança dos padrões arquetípicos do mito seja agora traduzível em fatos exteriores da realidade imediata, que pudessem servir de referente a essa fábula metafórica. O processo de simbolização a que se presta o drama do inseto é bem mais complexo do que isso. Depende, com certeza, do disparate das perspectivas contrastantes entre a historieta minúscula e a vasta realidade de um país.

A desproporção se torna um aspecto decisivo da construção poética, pois revela a relação fundamental que existe entre a reflexão do poeta e a historieta que lhe serve de objeto. Ela define o ponto de vista que rege a organização, fazendo das partes um todo coeso mediante o pensamento.

Através da desproporção, se evidencia a *degradação grotesca* a que está submetida a representação da realidade do próprio trabalho poético, visto na perspectiva rebaixada da atividade minúscula de um inseto. Essa inflexão negativa da consciência sobre o que absorve da realidade histórica contemporânea demonstra que em seu primeiro movimento ela se revela como *percepção trágica* do mundo a que está submetido o poeta. Trata-se de um movimento descendente, abissal, da consciência, no qual, reconhecendo-se no exemplo do inseto, formula a inevitabilidade do destino inferiorizado diante da barreira sem deixar saída possível.

Na verdade, dela resulta uma espécie de *insetificação simbólica* do trabalho artístico, que se traduz formalmente pelo tratamento anticonvencional e paródico da forma do soneto, reduzido quase a uma caricatura cômica do molde tradicional, *metamorfoseado* absurda e grotescamente à imagem e semelhança do inseto.

A ironia brutal do tratamento na verdade dá sentido histórico ao viés paródico a que o poeta submete a fórmula do soneto, pois incorpora ao movimento da construção, em continuidade com a realidade histórica, a dimensão social do trabalho degradado, expondo-o concretamente na realização do poema como um sentimento do mundo lavrado em forma artística.

Assim, a construção se torna ela própria indicativa da visão complexa com que o pensamento do poeta rege tudo, começando por se revelar, em contraste negativo, pelo lugar degradado em que se vê a si mesmo e o trabalho poético na ordem geral das coisas da realidade.

Certamente a consideração da situação social do trabalho poético, rebaixado desde o século XIX à irrelevância no interior das sociedades modernas voltadas exclusivamente para a produção para o mercado, se torna fundamental para a compreensão desse sentimento de degradação, agravado pelo quadro político sem horizontes do *país bloqueado*, referido no texto. Percebe-se esse pano de fundo histórico através da negatividade que penetra na alma do poeta, materializando-se na perspectiva com que encara sua própria atividade. Mas o decisivo é a forma concreta que assume no poema essa dimensão histórica do trabalho poético.

Visto por outro lado, esse movimento de continuidade que dá representividade social à forma caricata do soneto também demonstra, na direção inversa, a internalização da história que de algum modo se espelha na consciência verídica do poeta, debruçada sobre a situação de seu próprio fazer.

Com efeito, como todo trabalho, o trabalho poético é força transformadora que dá forma humana aos mais diferentes materiais: o surpreendente é que essa força humana de transformação

se equipare aqui à de um inseto, minimizando-se a si mesma, até à deformação grotesca, que resulta de sua identificação cabal com a perspectiva dramatizada na minúscula historieta. O sentimento de rebaixamento do poeta, perceptível, como ficou analisado desde o início da obra drummondiana, atinge aqui um ponto extremo de pungência e intensidade dramática, beirando de fato o trágico, com toda a sua inevitável gravidade, mas numa chave moderna e similar à da deformação expressionista, pela visão grotesca, com a estranha aproximação do humano ao animal.

Esse sentir-se como inseto tem uma força tremenda como drama humano, mas só ganha sua verdadeira dimensão poética porque se objetiva na forma: ela mimetiza o conteúdo natural tomado como exemplo, mas simultaneamente o contrasta com o bloqueio desproporcional, reproduzindo mimeticamente na interioridade reflexiva que ela representa os efeitos internos de fatos históricos decisivos da experiência do poeta.

Tudo isso quer dizer que a história deixou de constituir apenas a dimensão externa de algo que acontece fora para se tornar também a história interior do poeta, já que sua obra acaba por constituir uma espécie de “historiografia inconsciente”⁸ ao converter em forma a consciência verídica da realidade histórica.

O conteúdo de verdade histórica, profundamente integrado à tessitura mesma do texto, se mostra como a história imanente à obra, lavrada em forma poética, como marca do mundo no sentimento, de que o poema é a expressão. A experiência histórica, sentida e refletida, vem, portanto, sedimentada no mais íntimo da forma poética drummondiana, e sua alta qualidade depende dessa absorção profunda, que lhe confere complexidade e extraordinária verdade humana.

⁸ Cf. Adorno, Theodor W. – *Teoria estética*, ed. cit., p. 217.

Via de saída

Contudo, o movimento da consciência não se esgota no sentimento do rebaixamento do trabalho que o leva à identificação com a luta aparentemente vã do inseto. Desfeito o enlace labiríntico, se cumpre novamente a espiral ascendente da metamorfose, e:

em verde, sozinha,

antieuclidiana,

uma orquídea forma-se.

A saída do labirinto, vem marcada por inesperada ironia: o ato mínimo, à primeira vista insignificante, do trabalho tenaz faz uma diferença enorme, pois produz um novo ser (que é duplo e de algum modo monstruoso em si mesmo: flor-poema). Contra toda expectativa, recolhida reflexivamente em sua própria dificuldade, a poesia que se identifica pelo movimento do pensamento ao ritmo quase imperceptível da natureza – como que buscando em si mesma a naturalidade de sua força instintiva –, embora acachapada sob o peso da gravidade do mundo e do sentimento da própria degradação, fiel a si mesma, gera a mudança, escapando ao impasse.

Essa fidelidade que assim se exige da poesia para consigo mesma em meio ao impasse, condição reflexiva da busca de uma saída dificultosa, faz dessa poética, que a própria articulação cerrada do poema torna visível, também uma ética. A de ser fiel por inteiro ao coração partido num tempo de homens partidos.

Desse ponto de vista, se redime de algum modo o gesto individual, solitário, do trabalho poético, como a orquídea que se alça por fim, *sozinha*. Aparentemente insignificante e ridículo

diante da barreira que o oprime, se mostra eficaz e adquire significação social, apesar de seu isolamento, pois é capaz de produzir mudança mesmo em face do maior bloqueio. Ainda que mínimo, o ato poético participa na criação do destino humano, faz história. Para tanto, ele deve ser fiel, contra toda a dificuldade, à sua própria natureza de *poder ser*, pois cria assim uma imagem nova – o poema –, abrindo uma possibilidade inscrita em sua forma: a saída para o sentido.

Entendido desse modo, o ato poético é também um ato político, pois faz pensar na mudança ou com ela sonhar mesmo em meio ao bloqueio mais terrível. O momento positivo da negatividade do poeta diante do mundo opressivo, que é o instante de desfazimento do labirinto e do surgimento da flor, é também o momento da metamorfose que vai contra o princípio da não-contradição. Oposto à pura lógica matemática (*antieuclediana*), é perfeitamente coerente no entanto com uma lógica da imaginação, *ragione poetica*, mediante a qual a força do mito se casa à da história frente à mesma dificuldade: e se faz do impasse, mudança.

Diferentemente da metamorfose kafkiana, que pesa para sempre como a condenação irreversível a um bloqueio absoluto, adiando infinitamente todo encontro e reduzindo à mera virtualidade todo gesto redentor, a saída de “Áporo” parece a brecha de alguma esperança (*em verde*) para um ato no limite da impotência. O poeta acaba por achar escape; dá com a reta via ao refletir sobre si mesmo, pois só assim reencontra a força geratriz da própria poesia.

Amar o perdido parece mesmo o emblema de seu coração: no extremo, a poesia busca no mais íntimo a natureza que não pode achar, mas a reflexão é a única via por onde pode ainda procurá-la.

Como no caso de tantos poetas modernos daqui e de fora, os poemas de Drummond não apenas registram a incessante procura mental da própria poesia, girando sobre si mesma, padecendo com a própria dificuldade, mas incluem uma poética que é a cristalização da

consciência clara do próprio fazer no interior da forma. Essa poética muitas vezes se torna patente no decorrer do poema, não apenas porque ele pode estar tematizando a própria dificuldade de dar forma, mas, como se apontou acima, em decorrência da própria articulação que rege a construção do todo. Quanto mais articulado ele se mostra, mais sua concepção aparece inscrita na expressão.

Por outro lado, a internalização formal da dificuldade não se acha separada da consciência verídica do poeta com relação à própria história, pois ele a está vivendo conflitivamente e nela tem também suas raízes a dificuldade de dar forma, fazendo parte do próprio processo interno que busca a expressão. Assim o movimento da consciência artística é o mesmo movimento reflexivo do poeta perante a realidade histórica tornada imanente à própria obra justamente como problema humano e artístico de alguém que sente o mundo e no recesso da subjetividade individual pensa sobre ele.

Por isso, ao contrário do que muitas vezes foi afirmado ao longo da fortuna crítica do poeta, não se trata de nenhuma consciência dividida entre o risco formal da incomunicação e o compromisso comunicativo do engajamento, ou entre o formalismo e a participação.

Desde o início, o conteúdo de verdade da poesia de Drummond, como em toda grande poesia, é histórico até o mais fundo e não se separa do problema de sua configuração formal ou da consciência do fazer que sempre o acompanha. E não é histórico porque reproduza fatos históricos, que podem até, eventualmente, estar referidos ou aludidos nos poemas – *“O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”* –, mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na própria forma poética que lhe deu expressão.

Por isso, a obra poética também não se reduz ao documento histórico, embora também o seja; ela é, antes, como historiografia inconsciente, o registro atual do que se passou na

interioridade de um homem durante seu tempo vivido e ganhou expressão correspondente. Conserva aquela substância viva que ficou do passado no presente intemporal da forma do poema. O teor factual que morre com o tempo e também pode fazer parte dos materiais históricos porventura incorporados aos poemas não se confunde com o teor de verdade humana e histórica imerso na própria dinâmica interna da forma poética, de que este é componente essencial, uma vez que é o resultado no texto da sedimentação formal de uma experiência histórica.

O modo como Drummond captou na forma de seus versos, com o que trazia de mais íntimo em sua individualidade sensívelíssima, o sentimento de seu tempo é que faz dele o grande poeta que é.

Carpeaux chamou a atenção para a grandeza do poeta público, que sobretudo no final de 30 e nos anos 40, elevou a poesia social no Brasil a pontos a que ela jamais chegara, dando expressão individual ao que havia de mais fundo na alma coletiva do povo brasileiro⁹. Sem desconsiderar a importância do artigo de Carpeaux e a correção do juízo ali expresso, deve-se considerar, no entanto, que a poesia drummondiana da fase anterior aos anos do *Sentimento do mundo* ou da *Rosa do povo*, ou a posterior, mesmo quando o poeta parece retrair-se em refúgio solipsista, entediado pelos eventos externos, conforme a famosa epígrafe de Valéry no *Claro enigma*, não é nem mais formalista nem menos social do que a que trata, eventualmente, dos temas político-sociais daquele tempo.

Só uma compreensão inadequada do modo de ser da obra de arte pode levar a pensar que o poeta, segundo as mudanças do seu tempo histórico, é conduzido a opções dilemáticas. E este não foi o caso de Carpeaux, que muito bem sabia do que falava, embora não pudesse prever, como tampouco o poeta, os rumos das interpretações que se seguiriam a seus escritos.

⁹ Cf. “Fragmentos sobre Carlos Drummond de Andrade”. Em: Brayner, Sônia (Org.) – *Carlos Drummond de Andrade*. Rio, Civilização Brasileira, 1977, pp. 146-152 (Col. “Fortuna crítica, 1”).

A lírica é a linguagem que dá expressão aos momentos mais densos e importantes da existência. Ela pode muito bem voltar as costas aos eventos históricos: “*Não faças versos sobre acontecimentos*”. Mesmo quando equivale a um depoimento negativo de um determinado período histórico que ela recusa, omite ou do qual se exime, reclusa na interioridade isolada do indivíduo, com plena consciência de sua inutilidade no mundo de fora, ainda assim, faz ressoar no mais íntimo de sua linguagem os ecos do mundo. O labirinto de “Áporo” demonstra isso cabalmente.

A forma como a história vira um problema estético é uma difícil questão para a crítica. E, por isso, o enigma do poeta é também o enigma do crítico, que, no limite, só pode dar com a razão de sua insolubilidade, refazendo por dentro o caminho sem saída da aporia.

Imagine-se que a poesia saiba guardar para sempre no âmago de um *ptyx* o enigma solitário de um homem que um dia possa ter sentido a necessidade de recolher a substância misteriosa de sua vida, selando-a no oco de uma concha. Não foi o caso de Drummond, que sabia perfeitamente o valor da autocrítica e nunca teve ilusões sobre conchas solitárias: preferiu ouvir nelas o ressoar do mundo. Mas ainda que assim fizesse, saberia que a concha no vaivém do mar à terra, volta sempre com a história cifrada, com a pergunta pelo sentido.

O mito é decerto uma primeira forma de contar e responder, ou de responder contando; na poesia ecoam, sempre renovados, o mito e o mundo, de onde saem ainda outros mitos e a outra história, que é também nova versão do problema. Cabe ao leitor recolher alguma vez o que ficou ressoando nas espirais do caramujo; a voz do crítico tenta apenas interpretar esses ecos tortuosos do meio do caminho.